

FRANCOUZSKÉ PODNĚTY V DÍLE MORAVSKÉHO MALÍŘE JOŽI UPRKY A OTÁZKA ZAUJETÍ UMĚLCE MYŠLENKAMI REGIONALISMU

Josef Maliva, Olomouc

Ohlasem nedávného výročí 150 let od narození malíře Joži Uprky byly umělcovy výstavy konané v Hodoníně a v Praze (i dřívější realizace rozsáhlé a reprezentativní expozice Uprkova díla v prostorách někdejší jezuitské koleje v Uherském Hradišti) a rovněž doprovodné akce, mezi nimiž do popředí se dostaly obsáhlé publikace z pera několika historiků umění.

Výtvarný fenomén představovaný dílem Joži Uprky zrodil se zřejmě až v roce 1893, po návratu již rutinizovaného umělce z krátkého pobytu v Paříži v zimních měsících let 1892–1893. Tento studijní pobyt nezůstal bez odezvy. Podněty francouzského malířství v umělcově tvorbě projevily se záhy v několika směrech, zčásti snad bezprostředně po návratu z cesty. Jak už vícekrát bylo v literatuře připomenuto, jsou čitelné na obraze *Štěrkaře*, který se námětově shoduje se starším dílem Gustava Courbety.¹ Uprka námět redukoval na jedinou postavu a vyhnul se tak nejen dějové výpravnému akcentu Courbetovy malby (roztloukání kamene a jeho přenášení druhou osobou), ale částečně rovněž statickosti postavy štěrkaře zachycené v pohybu. Zachycení pravice štěrkaře s nástrojem, v okamžiku náprahu, není v Uprkově podání tak markantně statické při záznamu v takzvaném „mrtvém bodě“ a scénu, zasazenou do krajinného prostředí slováckého venkova, oživuje bezprostřední pohled na pracovní dění postav v pozadí malby. Celková kompozice Uprkova díla je ovšem odlišná, je klasická, s dominantním centrálním motivem v popředí a s hlubokým průhledem do vzdáleného krajinného pozadí, jak tomu bývalo i na obrazech Françoise Milleta. Uprkovo dílo je všeobecně datované k polovině devadesátých let 19. století. Lze však předpokládat, jak naznačuje i text vzpomínkové publikace umělcovy dcery, která uchovala otcovu vzpomínku na studii k *Štěrkaři* v umělcově uherskohradištském ateliéru, že přípravné práce k obrazu vznikly již dříve, nejspíše kolem roku 1893.²

Druhým kompozičně příbuzným Uprkovým dílem, patrně ze stejné doby, je olej malovaný na plátně, nazvaný *Odpočinek*.³ Toto plátno předcházeli drobný, téměř identický a dosud neznámý obraz malovaný na kartonu, jehož dataci vzhledem k „drobnopisnému“ provedení lze odhadem přiřadit rovněž k roku 1893.⁴ Možným podnětem i zde mohlo být proslulé Courbetovo dílo. Za námětové východisko můžeme považovat sřejmější dílo zmíněného francouzského autora *Slečny na břehu Seiny*. Zachycuje rovněž dvě postavy ve chvíli odpočinku za horkého slunného dne.⁵ V obou případech se autoři vyhnuli oné diskrepanci vyplývající ze zachycení pohybu, v obou případech jde o pozitivistické pojetí malby znamenavající na obraze pouhou materii, hmotné bytí oproštěné od tradičních ideových podtextů a širších myšlenkových souvislostí, či lépe řečeno bez veškerých dějových vazeb. Na obou obrazech, které srovnáváme, postava umístěná v popředí leží a spí, druhá postava za ní bdí a je zaznamenaná ve chvíli jakéhosi „dolce farniente“. Na francouzské i Uprkově malbě nacházíme jisté atributy doby a společenské příslušnosti postav zřetelné z oděvů i z motivu příhodného „zátiší“; tu zátiší s prostou stravou, tam zátiší s květinami. V pozadí francouzských slečen protéká řeka Seina, v pozadí slováckých venkovanů spatříme plynulý „tok“ zralého obilí. Vedle ikonologické vazby obou obrazů konstatujeme i vztahy v obecné

výtvarné rovině, jež se týkají způsobu malířského nazíraného díla vycházejícího z koncepce objektivisticky uchopené skutečnosti.

Bezprostřední vizuální a haptické vjemy reality zaznamenané na zmíněných malbách sehrávaly v Uprkově tvorbě primární roli již dříve, několik let před jeho poznáním francouzského malířství z autopsie. To přirozeně neznamená, že by jeho tvorba nebyla názorově spjatá s výtvarnými poznatky z let jeho mnichovského studia. K drobným pracím zachycujícím drsnou realitu života (např. na olejomalbách na plátně: *Žebrák*, 1887, *Tarmak ve Velké nad Veličkou*, 1888, *Dědáček Zeman*, 1888) a na dalších malbách, vytvořených po příchodu Uprkova přítele Hanuše Schwaigra na Slovácko na jaře roku 1890, se přidružila řada dalších obrazů (*Ráno po hodech*, *Vrzgač*, *Chůva* a další).⁶ Zjevné smyslové zaujetí malíře realitou opíralo se v těchto dílech ještě o výtvarnou tradici mnichovského uměleckého prostředí. Až k nekonvenčnímu pojetí malby, k jadrnému výtvarnému projevu a robustnímu výrazu umocněnému temperamentními tahy štětce a relativně uvolněnému rukopisu dospěl Uprka zejména na rozměrném obraze, jenž zachytil trhovou scénu zkoušky síly koně v plném záprahu, díle vyjadřujícím nesentimentální postoj autora a jeho prostou lidskou účast s všedním venkovským děním (*Zkouška na tarmaku*).⁷

Výše zmíněná díla, tematicky svázaná s drsným Courbetovým naturalismem, reprezentují jen jednu z cest zvolenou v tvorbě slováckého umělce. Druhou představují malby, vycházejí z tradičnější, o více než třicet let starší, plenéristické koncepce obrazů Jeana-Françoise Milleta. I ta se v Uprkově tvorbě zrodila na počátku devadesátých let, jak o tom svědčí scénérie se skupinou pasáček při ohni provedena malířem v akvarelu v roce 1893 a záhy opakovaná na rozměrnějším plátně v olejomalbě i řada dalších plenéristických kompozic. V literatuře byla již dříve připomenuta kompoziční i myšlenková paralela mezi Milletovou ódou na religiositu a pracovní úděl venkovského lidu vyslovena francouzským malířem v obraze *Večerní modlitba* a Uprkovým olejem *Nedělní ráno* obestřeným atmosférickým médiem, které podtrhuje duchovní rozměr malby.⁸ I tato plenéristická výrazová vrstva byla v Uprkově tvorbě devadesátých let zastoupena dalšími malbami (například obrazy *Na honu*,



Odpočinek na poli, ol., pl, 18 × 25,5 cm, soukromá sbírka v Německu.

Na pastvu, Dušičky a dalšími).⁹ Spíše v obecné námětové poloze mohly moravského malíře oslovovat rovněž mnohé ruralistické Milletovy malby s motivy venkovanů při práci i odpočinku na poli, postavy rozsévače nebo skupiny ovčích stád. I náš malíř inklinoval k realisticky artikulovanému ruralismu, jak jej ve svých obrazech pregnantně malířsky vyjadřoval Jules Bastien-Lepage. Reprodukce tohoto francouzského malíře, dle slov Uprkovy dcery, nechyběly ani v ateliéru jejího otce.

Třetí a pro slováckého malíře nejcharakterističtější výtvarnou cestu představovaly obrazy, ve kterých umělec vyjadřoval niterný vztah k rodnému venkovu a jeho lidem. Joža Uprka jej formuloval v námětech, v nichž hlavní roli sehrávaly krojové a zvykové zvláštnosti jiho-moravského regionu. Dělo se tak v malířských záznamech postav oděných do dolňáckého či hornáckého kroje i celých skupin účastníků lidových a církevních slavností na Slovácku, kde venkované i obyvatelé tamních městeček vycházeli ve svátečních úborech i na nedělní mše do kostelů. Nejčastěji se shromažďovali o poutích, hodech nebo při unikátní slavnosti „Jízdy králů“. V tomto smyslu vzešlo, po přípravných studiích a akvarelové ouvertuře, v roce 1893 i klíčové Uprkovo dílo *Pouť u svatého Antoníčka*.¹⁰ Shromáždění postav poutníků ve slováckých krojích, kteří klečí v modlitbě před poutním kostelíkem na kopci u obce Blatnice, zachytil malíř v menším formátu plátna, na němž se jednotlivým postavám dostalo až „drobnopisného“ štětcového zpracování. Výše zmíněná první verze malby *Odpočinek* vede k předpokladu, že jemnou práci drobným štětcem, jak jsme ji znali již na počátku let devadesátých i z obrazu *Dětské procesí*, praktikoval umělec rovněž krátce po návratu z Paříže.¹¹ Teprve povzbuzen cenou *Mention honorable* získanou za obraz s námětem poutě u sv. Antoníčka na pařížském *Jarním Salonu* a pozitivním ohlasem také u domácí kritiky, rozhodl se Uprka vytvořit repliku obrazu ve větších rozměrech (90,5 × 151 cm). Zřejmě stejné rozměrnější repliky dočkaly se i některé další studie a menší práce. Až k extrémní monumentalizaci, pro slovácký region bezpochyby nejosobitější lidové slavnosti, rozhodl se Joža Uprka na obraze *Jízda králů ve Vlčnově* – olejomalbě dokončené až v roce 1897 na plátně o úctyhodném rozměru 127 × 310 cm (i toto dílo předcházela nejedna menší verze malby).¹²

Na zmíněných a také na dalších obrazech folkloristického ladění z těchto let lze sledovat ryze výtvarnou devizu, kterou si malíř přivezl z cesty po zemích západní Evropy, jmenovitě z francouzské metropole, která již o deset let dříve přijala podněty impresionistů, umělců, pro něž primární malířskou roli sehrávaly na obrazech bezprostřední počítky barevných skvrn, vjemy jemně nuancovaných tónů mlžné i projasněné atmosféry a fikce pohybu. Jejich malby vyvolávaly v divácích dojmy, že jde o záznam náhodně voleného okamžiku a právě nyní probíhajícího dění.¹³ Je známo, že v době pobytu v Paříži navštívil Uprka řadu výstav a galerijních expozic, jejichž zhlédnutí mu doporučil Alfons Mucha (1860–1939), který na pařížském nádraží uvítal svého druha ze Slovácka, spolu s jiným zastáncem myšlenky regionalismu, Augustinem Němejcem (1861–1938), jenž ve francouzském prostředí pobýval teprve krátkou dobu. Bylo by zbytečné zkoumat, jaké obrazy nabízela v té době Mekka evropského výtvarného umění v galeriích a obchodech s obrazy. Moravského odchovance mnichovské školy jistě nezaujala díla té doby, která se vymykala všeobecně uznávané konvenci. K malířsky uznávaným veličinám patřili v té době již nejen představitelé v dřívějších dobách zavrhaného impresionismu, ale též mladí představitelé nových výtvarných tendencí.¹⁴ Uprka mohl nacházet podněty i v Muchově ateliéru. Mohly ho zajímat kresby k davovým scénám historických námětů nebo obraz *Cizí koledníci na moravském Slovácku*.¹⁵ U Ludka Marolda (1865–1898), jenž byl do Paříže vyslán jako stipendista na studiu u prof. Gallanda již v roce 1889, mohly jej oslovit i četné ilustrace pojednané v duchu francouzského luminismu. Uprkovu srdci nejbližší byly bezpochyby plenéristické malby selšských žánrů a výjevů z bretaňského venkova Václava Brožíka (1851–1901), které se v této

době rodily v jeho vzdáleném ateliéru.¹⁶ Malířskou tvorbu Uprky i Brožíka spojoval také společný inspirační zdroj, kterým byla i tvorba člena regionalistické novodachovské malířské kolonie Fritze Uhdeho (1848–1911). Literatura uvádí, že k seznámení moravského malíře s Václavem Brožíkem i dalšími českými malíři došlo v této době právě v Paříži. Mnohé výtvarné podněty, kterých se mladému Uprkovi v Paříži dostalo, mohly vzejít i ze studia knih a reprodukcí, kterých i v Muchově pařížském ateliéru byla hojnost.

Moravský mladý malíř byl v cizině výtvarně zaujat patrně setkáním s impresionistickým pojetím barvy, světla a pohybu. Neprojevovalo se to ještě na nové verzi staršího výjevu z pouťi, koncipovaném na tradičním důrazu na fikci hloubky prostoru pomocí ubíhající a vzdušné perspektivy a na pevném vymezení objemů. I motiv pití vody a dívčí postavy v popředí nepatří k impresionistickým atributům ve vystižení momentní situace. K takovým bleskovým záběrům patří až některé studie například koňů v rychlém pohybu k Uprkově *Jízdě králů*. Pohybové motivy, zejména cválajících koňů, vznikaly však v Uprkových náčrtcích již dříve.¹⁷ K impresionistickému pojetí malby se moravský malíř po návštěvě Paříže nejzřetelněji přiblížil nakrátko v roce 1894 jen na několika obrazech, mezi nimiž je v tomto ohledu nejmarkantnějším dílem malba *Boží tělo v Hroznové Lhotě*, zachycující sváteční průvod dětských postav s dámou se slunečníkem v popředí.¹⁸ V souladu s impresionistickou estetikou je na malbě zachycený poměrně mělký obrazový prostor, vládne v ní zdánlivá nahodilost výseku volené scény, která činí dojem dění probíhajícího dále za dějovou sekvencí vymezenou okraji plátna, dále štětcové podání širokými skvrnami tažů štětce a dochází v ní k zachycení slunečního svitu filtrovaného médiem chvějivého oparu jasného dne. V této mlžné atmosféře jakoby postavy a věci ztrácely hmotnou materii a proměňovaly se v hru barev, světél a stínů.

Aktuální odezva moderního světového malířství nestala se pro Uprkovo dílo signifikantním znakem a neprovázela je ani v dalších letech. Daleko příznačnějším stal se příklon umělce k ryze regionálním motivům. Tento malířský fenomén nevyplýval patrně pouze z citové vazby malíře k rodnému kraji, ale bezpochyby souvisel i s širší myšlenkovou platformou, kterou v minulosti bylo regionalistické hnutí zasahující nejen výtvarné umění, ale zejména oblast literární.¹⁹

V otázce Uprkova vztahu ke Slovácku byl často citován malířův výrok: „...pracoval jsem celý život [...] abych jako příslušník vědomý tohoto kmene zachytil co možná nejvíce z tohoto života.“ Umělec se však zdaleka neztotožňoval s rolí pouhého dokumentátora života slováckého regionu, s posláním jakéhosi amatérského etnografa, který zaznamenává všední a sváteční chvíle zdejších lidí. Jeho dílo sehrávalo především ryze výtvarnou roli a vstupovalo tak, jak již bylo uvedeno, byť s určitým časovým zpožděním, do sféry celoevropského kulturního a myšlenkového dění. Četná tematika jeho obrazů svázaná s venkovským prostředím a uchopena v duchu dobového naturalismu a plenérismu byla jako relikvium ještě v poslední čtvrtině 19. století značně oblíbená. Z nejvýznamnějších osobností francouzského malířství ji preferovali Jules Bastien-Lepage a François Millet. Ve výtvarném umění, ve svazku s venkovskou tematikou již od poloviny 19. století, sehrávalo významnou roli regionalistické hnutí prosazované řadou malířských kolonií, které se zejména v posledních desetiletích 19. století, po příkladu skupiny francouzských malířů usazených v malé obci Barbizonu poblíž Fontenebleau, formovalo v různých evropských lokalitách. V jejich výtvarných záměrech sehrávaly roli poněkud zidealizované představy o venkovském prostředí, nedotčeném dosud civilizačními procesy a mnohými nešvary velkoměst, fikce morální ryzosti prostých lidí, snahy o udržení jejich kulturní svébytnosti, jak tomu bylo ještě začátkem 20. století v okruhu Uprkových příznivců-spisovatelů a přátel.²⁰

Prvotní podnět k monotematickému zaměření malířské tvorby Joži Uprky mohl vycházet z příkladu členů malířské kolonie usazené ve venkovském prostředí v městečku vzdále-

ném kolem dvaceti kilometrů od Mnichova, v Dachově (Dachau).²¹ Náš malíř měl s vůdčí osobností malířské kolonie – hlavním představitelem zmíněného novodachovského výtvarného hnutí – Adolfem Hölzelem shodou okolností mnoho společného. Oba byli původem Moravené. Adolf Hölzel (1853–1934) se narodil v Olomouci. Joža Uprka (1861–1940) pocházel z Kněždubu, malé obce na jižní Moravě, ale i on strávil v hanácké metropoli několik let během studia na vyšším gymnáziu a vrátil se do zdejšího regionu pracovní cestou ještě v pozdějších letech. Oba umělci prošli školením na mnichovské akademii, oba jako malíři odmítali tradici akademické „salonní“ malby a pro svou tvorbu nacházeli inspirační zdroje na venkově. Jeden ani druhý nepřijal chladný akademismus zmíněného malíře Bastien-Lepage ani Milletův zobecňující idealismus a heroismus. Na realisticko-naturalistickém základě, byť každý po svém, volili středoevropskou cestu k plenéristické malbě. Teprve před polovinou devadesátých let se jejich umělecké cesty diametrálně rozešly. V Uprkově malbě se nadále prohlubovala role bezprostředního vjemu lidského oka, Hölzlova tvorba směřovala naopak k sumarizaci tvarů, k stylizaci a k hledání duchovní podstaty malby. Oba však po několika letech stáli v čele společenství malířů, jejichž tvorba byla všeobecně vnímána jako ohlas širšího zájmu umělců o určitý region.

Hölzelova díla byla s venkovským prostředím okolí Dachova svázaná již od počátku osmdesátých let.²² Vrcholným dílem malíře se stal obraz *Domáci pobožnost*, ve kterém umělec nepřijal ani fabulační složku patrnou na Leiblově obraze *Dachovanky*, ale ani krajní naturalismus vyslovený Wilhelmem Leiblem v malbě *Tři ženy v kostele*. Výše uvedeným dílem *Domáci pobožnost* vyslovil Hölzel svůj soudobý vztah k realitě a upoutal diváky nejen temperamentním podáním malby pojednané v harmonických akordech žlutých a modrých tónů a v souzvuku narůžovělých a zelenavých odstínů i barevných reflexů, ale především osobním poměrem k prostému venkovskému člověku, jenž svůj život zasvětil své víře, práci a starostem všedního dne a sdělil jej bez okázalosti a s pokorou. Bylo to v době, kdy Uprka dokončil obraz *Zkouška na tarmaku*. I on se zde vzepřel dobovým konvencím, přiklonil se k problematice venkova, setrval však více ve vnější rovině tematického sdělení a vizuálně sdílené reality, aniž by se vyslovoval k lidským problémům obecnějšího charakteru. I ve svých dalších malbách sledoval Uprka především souhru živých barev na obraze, hru světla a stínů, výraz lidských tváří a atmosférické situace, radost a veselí svátečních dnů, bohatost krojů slováckého lidu při práci i odpočinku. Ale i on vstupoval do chrámu, aby vystihl soustředěné tváře zbožných venkovanů při kázání, zachytil tváře žen s růžencem v ruce při modlitbě, tlumočil tklivou atmosféru večera ve svátek Dušiček anebo vyslovil lidské soucítění s chudobou a bídou těch, kteří přicházejí na pole po sklizni a při svém paběrkování jsou vědění za každý brambor zapomenutý na poli.

Regionalistická a folkloristická tematika v díle Joži Uprky a v uměleckém okruhu, jenž se soustředil bezprostředně kolem jeho osobnosti, v prvopočátku jevila zřetelné konotace se snahami české kulturní veřejnosti o posílení národního sebevědomí. K uvědomění národní identity přispívaly na Moravě i jiné aktivity, zejména uplatňované četnými lidovými výstavkami, které se konaly například v Brně, Olešnici, Boskovicích, Třebíči nebo v Hodoníně, na nichž participovalo české výtvarné umění a krajové umění lidové. Výstavu uměleckou, průmyslovou a národopisnou, která se konala v roce 1892 v Hodoníně, doprovázel katalogový spisek s úvodní promluvou Renaty Tyršové „O významu lidových výstavek uměleckých“. Na podobných akcích byla prezentována i díla předních českých umělců. Později se národnostní akcent přenášel především na moravské teritorium anebo na širší sféru Slovácka vnímanou jako moravské Slovensko, tvořící celek s uherským Slovenskem. Sounáležitost slovenských a slováckých umělců nejrazantněji vyjadřovala *Umělecká výstava slovenská* uspořádaná v Hodoníně v roce 1902. Tato velkolepá a mediálně široce propagovaná akce,

iniciovaná skupinou vlastenecky cítících a kulturou zaujatých učitelů, byla komentovaná nejednou jako akt probouzejícího se slovenského národního a kulturního sebeuvědomování.²³ O rok později se také utvořilo první sdružení slovenských výtvarných umělců, *Gruppa uherskoslovenských maliarov*.

Moravští umělci, mezi něž patřil také Uprka, byli zapojeni do spolkové činnosti brněnského *Klubu přátel umění*. Teprve po zcela prozaických rozporech, jež se týkaly hlavně organizační struktury spolku, rozhodla se skupina výtvarných umělců v čele s Aloisem Kalvodou a Jožou Uprkou v roce 1906 z brněnské organizace odejít. Svoji secesi, jak známo, manifestovali samostatnou výstavou uspořádanou spolu s některými moravskými umělci německé národnosti ve Valašském Meziříčí v roce 1907, kdy založili vlastní *Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně* (SVUM). Záhy pak, pod tlakem šovinisticky laděné kritiky brněnských žurnalistů, se přeorientovali pouze na umělce hovořící českým jazykem. Nešlo tedy o spolek inspirovaný kolonií v Dachově, jak uvádí literatura (viz pozn. 21), ale o lokálně vymezenou instituci, která zprvu neproklamovala regionální ani jiný umělecký program, ale hledala odbytiště pro tvorbu svých členů v nejbližším okolí, v moravském prostředí.

Teprve o několik let později, když SVUM dokončilo v roce 1913 vlastní spolkovou a výstavní budovu v Hodoníně, naznačil mluvčí spolku, spisovatel a publicista Alois Mrštík, v katalogu zahajovací výstavy názorové tendence představitelů sdružení, ideje, naděje i cíle spojené s další činností organizace. V popředí nestál kupodivu program regionalismu či ruralismu, ale nesouhlas s pražským kulturním centralismem, a zejména s pronikáním moderních výtvarných tendencí do naší domácí tvorby.²⁴ Výrazný zájem hodonínského sdružení zasahoval druhotně do oblasti muzeologické a etnografické²⁵ a v jeho programu ozývaly se i ohlasy idejí panslavismu.²⁶ Vymezení výtvarné tvorby na oblast Slovácka (pomineme-li ornamentiku ve výzdobě hodonínského Domu umělců), setrvalo hlavně v tvorbě Joži Uprky a jeho spolupracovníků. Ve zmíněném Mrštíkovi úvodu se pojem „Slovače“ objevoval pouze okrajově.²⁷ V další tvůrčí praxi členů SVUM se dále prosazoval výtvarný tradicionalismus a programová izolace spolku od aktuálního výtvarného dění doma a v cizině. Ta zůstávala po léta domnělou předností většiny členů hodonínského sdružení. Nicméně Uprkovo figurální malířské dílo v jeho osobitosti, výtvarné kvalitě a kulturní přínosnosti pro české umění v závěru 19. století zůstane trvalou hodnotou jako pandán krajinářské tvorby žáků Julia Mařáka, z nichž někteří přinesli tvůrčí vklad i do výtvarného dění na jižní Moravě.

Poznámky:

- 1 J. Uprka, Štěrkař, 1895, ol., pl., 80 × 101,5 cm, Národní galerie, Praha; Gustave Courbet, Štěrkaři, 1849, ol., pl., 165 × 238 cm, Zwinger, Dráždany (zničeno).
- 2 N o v á k o v á - U p r k o v á, B.: *Besedy s Jožou Uprkou*. Strážnice 1996, s. 110.
- 3 Odpočinek, 1895, ol., pl., 65 × 97 cm, Moravská galerie v Brně, i. č. Z 2644.
- 4 Odpočinek na poli, (Bei der Rast), ol., pl., 18 × 25,5 cm, privátní sbírka v Německu.
- 5 Slečny na břehu Seiny, 1857, ol., pl., 173 × 205 cm, Petit Palais v Paříži.
- 6 Žebrák, 1887, ol., dřevo 30 × 12,5 cm; Tarmak ve Velké nad Veličkou, 1888, ol., pl., 45,5 × 65,5 cm; Dědáček Zeman, 1888, ol., pl., 38 × 58 cm; Ráno po hodech, 1890, ol., pl., 37 × 68 cm.
- 7 Zkouška na Tarmaku, 1890, ol., pl., 81 × 147 cm.
- 8 J.-F. Millet, Večerní modlitba, ol., pl., J. Uprka, Nedělní ráno, 1896, ol., pl., 80 × 110 cm.
- 9 Na honu, 1893, ol., pl., 89 × 98 cm; Na pastvu, 1893, ol., pl., 65 × 95 cm; Dušičky, 1897, ol., pl.
- 10 Pouť u sv. Antonička, 1893, ol., pl., 42 × 77 cm; Pouť u Antonička, 1894, ol., pl., 92 × 151,5 cm.
- 11 Dětské procesí, 1891, ol., dřevo, 24 × 48 cm, privátní sbírka.

- 12 Jízda králů (malá), 1897, ol., pl., 50 × 100 cm; Jízda králů ve Vlčnově, 1897, 172 × 310 cm.
- 13 Impresionistický přístup k realitě byl francouzskými malíři vybojován před více než deseti lety před příchodem slováckého malíře do Paříže. V letech 1880 a 1881 probíhala již pátá a šestá výstava impresionistů a jejich obrazy pronikaly i do oficiálních pařížských Salonů. Na 7. výstavě v ulici St. Honoré měl Pissaro 36 obrazů, Monet 30, Sisley 27 a Renoir 25 prací. Pro nejvýznamnější z nich realizoval Duran-Ruel o rok později jejich samostatné výstavy. Na pařížskou výtvarnou scénu počátkem devadesátých let počali již pronikat představitelé pointilismu a postimpresionistických směrů syntetismu.
- 14 V době Uprkovy exkurze do centra evropského kulturního dění dokončoval Monet ve svém ateliéru po dvou návštěvách v plenéru svůj proslulý cyklus rouenských katedrál a v předchozích letech upoutávaly pozornost umělců i veřejnosti výstavy jeho cyklů *Stohy* a *Topoly*.
- 15 Obraz vytvořil A. Mucha v roce 1891. V téže době maloval obraz *Slovanští věrozvěstové Sv. Cyril a Metoděj, hlásají učení Kristovo na Moravě* i výjev s Raffaelem Sanzio při práci.
- 16 Byly to například obrazy *Svačina ženců*, *Svačina v přírodě*, *Návrat z pole*, *Prodavačka hus z Bretaně*, *Do pole* a další.
- 17 *Studie k Jízdě králů ve Vlčnově*, 1893, ol., pl. 34,5 × 68 cm; *Jezdec k Jízdě králů*, asi 1890 až 1891, ol., pl., 34,5 × 27 cm; *Náčrt k Jízdě králů*, 1891, kresba tužkou, (reprodukováno v: M a l i v a, J, N o v á k o v á - U p r k o v á, B. a T o m e š, J.: *Lidové slavnosti v díle Joži Uprky*. Strážnice 1966, s. 23).
- 18 Boží tělo v Hroznové Lhotě, 1894, ol., pl., 82 × 132 cm.
- 19 Myšlenka regionalismu ve střední Evropě nacházela živnou půdu v decentralizovaném Německu, zejména ve Slezsku, kde se na přelomu 19. a 20. století rodila díla velkého dramatika Gerharta Hauptmanna. V naší literatuře se zájem o osobitosti jednotlivých regionů ujal například v dílech romanopisce chodského kraje Josefa Šimona Baara, ve vesnických prózách Jana Herbena, v pracích kronikáře jihočeského venkova Josefa Holečka, v románech z prostředí východočeského regionu od Terezy Novákové a v dílech bratrů Mrštíků.
- 20 K takové idealizace prostředí slováckého venkova přispívaly i texty Aloise Mrštíka, ve kterých autor hovořil o nezkaženém vkusu lidu, o prostém a pravdivém životě na venkově, říši čisté poezie, ryzí slovácké kultuře a ušlechtilé rase *Slovače*.
- 21 Souvislost Uprkovy malířské tvorby s novodachovskou školou naznačoval text výstavního katalogu *Výtvarné umění Moravy 1880–1920* (Moravská galerie, Brno 1994) Jitky Sedlářové na s. 11. Autorka však mylně uvádí, že malíř Hugo Baar spolu s Jožou Uprkou a Bohumírem Jaroňkem usilovali po vzoru Hölzelovy malířské kolonie v Dachau zformovat moravskou krajinářskou školu. Podněty k vytvoření Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně byly jiného charakteru (viz P e l i k á n, J.: Sdružení výtvarných umělců moravských. In: *100. výročí založení Sdružení výtvarných umělců moravských: [Galerie výtvarného umění v Hodoníně 12. září – 25. listopad 2007: Záhorská galéria v Senici 6. december 2007 – 3. február 2008]*. Hodonín 2007, s. 14–19). O Adolfu Hölzelovi blíže: M a l i v a, J.: Dvě připomínky malíře Adolfa Hölzela v Olomouci. In: *Ročenka OAO v Olomouci 9/28*, Olomouc 2001, s. 110–126.
- 22 Již v roce 1881 vznikaly Hölzelovy obrazy *Venkovská ulice* (1880–1881) a *Selská kuchyně* (1880). Později vytvořil malbu *Dachovská selka v krajině* označovanou v literatuře již jako dílo novodachovské školy. O vztahu umělce k venkovskému prostředí vypovídá i plátno *V klášterní zahradě* (též *Zpívající děti*) nebo obraz *Návrat domů*, který zachycuje postavu venkovanky s dítětem v krajině typické pro dachovský region. Souvislost novodachovské školy s Uprkovým osobním malířským programem naznačují i další pozdější Hölzelova díla z roku 1895, jako jsou oleje *Dachovské děvče ve svátečním kroji* (100 × 60 cm), *Mladý selský pár při odpočinku* (47 × 60 cm), *Žnečky* (29 × 34 cm) a další díla.
- 23 „Hodonínská výstava [...] se stane medzníkom na poli umenia slovenského! Umenie naše odkryla z prachu zapomenutia, postavila nás do radu národov umelecky snaživých“ (Hlas, IV. roč. s. 293).
- 24 V. Mrštík, který měl na mysli patrně na pražské výtvarné scéně v té době již zdomácněné kubistické tendence prosazované v časopise *Umělecký měsíčník* a tvorbu členů *Skupiny výtvarných umělců* založené roku 1911, vyjádřil tyto názory slovy: „...na svém pracovat a strípat ze sebe škodlivé vlivy ciziny – udržovat, zachovávat a pěstovat zásadu národnosti v umění“. M r š t í k, A.: K rozkvětu výtvarného umění na Moravě. In: *Katalog X. výstavy SVUM* (výstava k otevření Domu umělců v Hodoníně od 4. V. 1913).

- 25 „Národopisná výstava v Praze vzbudila myšlenku zřídit v slovenském středisku moravském etnografické muzeum [...] národopisné muzeum zůstalo jen zbožným přáním.“ (A. Mrštík, cit. v pozn. 24).
- 26 „Nivelizující doba dneška krok za krokem ničí všechno to bohatství poesie a slovanské kultury.“ (A. Mrštík, cit. v pozn. 24). Na tvorbu slovanských národů orientovala se prioritně i výstavní činnost SVUM a pozdější tvorba člena spolku A. Muchy.
- 27 „Dům umělců jako kulturní stánek určený výtvarnému a lidovému umění moravskému a živým barvám Slovače...“ (A. Mrštík, cit. v pozn. 24).

Doc. PhDr. Josef M a l i v a (n. 1931), emeritní docent dějin umění na Univerzitě Palackého v Olomouci a soudní znalec v oboru výtvarného umění. Zabývá se problematikou renesanční skulptury a uměním 20. století, zejména tvorbou českých a německých autorů na Moravě.

French Motives in the work of Moravian Painter Joža Uprka and the Question of the Artist's Interest in the Ideas of Regionalism

A b s t r a c t

The article *French Motives in the work of Moravian Painter Joža Uprka and the Question of the Artist's Interest in the Ideas of Regionalism* deals with the connection of Uprka's paintings with a broad all-European cultural environment of his times. The genuinely extrinsic connection between Uprka's painting *Stonebreaker* and Courbet's *Stonebreakers* already mentioned in literature is accompanied by the iconographic parallel between Courbet's painting *Young ladies on the Banks of the River Seine* and Uprka's *Repose*. The author also comments on general bonds between the Moravian painter with French *en plein air* art and with artistically articulated ruralism contained in the paintings of Francois Millet a more traditional Jules Bastien-Lepage. The text also considers one of the possible common starting points of Brožík's paintings from Bretagne and some of Uprka's paintings which could be the inspiration by Fritz Uhde's paintings. The author also pays attention to monothematic work of the Moravian Slovak painter in which he finds common features with the works of the members of Novodachovská colony and to the cultural qualities of the region. The author states that the attention of many young painters, including Joža Uprka, paid to the local region sprang from the wide regionalist movement which was vivid in Europe already in the 19th century and which was reflected in our country mainly in literature. In Uprka's work it reached its zenith in his painting "*Boží Tělo v Hroznově Lhotě*" in the scene depicting a segment of the festive children parade painted in the spirit of the French impressionism.

In connection with Novodachovské movement the author compares paintings by its main representative Adolf Hölzel, who was Moravian by origin too, with the paintings by Joža Uprka and finds out that their artistic positions were initially similar but later on they continued in totally different directions. Finally the author mentions The Union of Moravian Artists (*Sdružení výtvarných umělců moravských*) which was closely connected with the region of Moravia and in which Uprka was a principal figure having initially positive role in the culture of the region and also mentions his retrograde position in our art. In the final part of the article the author concludes that "*Uprka's figural paintings represent a lasting value due to its distinctiveness, its artistic value a cultural contribution to Czech art of the late 19th century and it will remain to be a pendant of landscape painting of Julius Mařák's pupils as some of them brought an artistic contribution into art in Southern Moravia.*"

Französische Anregungen im Werk des mährischen Malers Joža Uprka und die Frage der Beeinflussung des Künstlers durch die Gedanken des Regionalismus

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Artikel *Französische Anregungen im Werk des mährischen Malers Joža Uprka und die Frage*

der *Beeinflussung des Künstlers durch die Gedanken des Regionalismus* behandelt die Bindungen von Uprkas Gemälden zum breiten gesamteuropäischen Kulturmilieu jener Zeit. Zum rein äußerlichen und in der Literatur bereits behandelten Zusammenhang von Uprkas *Steinklopfer* mit Courbets *Steinklopfern* fügt der Verfasser des Artikels eine ikonografische Parallele zwischen Courbets Gemälde *Mädchen an der Seine* und Uprkas *Rast* zu. Ebenfalls äußert er sich zu allgemeineren Bindungen der Arbeiten des mährischen Malers mit dem französischen Plainairismus und dem künstlerisch-realistisch artikulierten Ruralismus in den Gemälden von François Millet und des traditionelleren Jules Bastien-Lepage. Im Text wird auch einer der möglichen gemeinsamen Ausgangspunkte von Brožíks Schaffen in der Bretagne und einigen Werken Uprkas erwägt, nämlich die Inspiration durch Werke von Fritz von Uhde. Der Verfasser wendet die Aufmerksamkeit ebenfalls dem monothematischen Schaffen des mährisch-slowakischen Künstlers zu, in dem er verwandte Züge mit den Arbeiten der Mitglieder der Malschule Neu-Dachau findet, die auf die kulturellen Werte und die Eigenart des Milieus in der Dachauer Region konzentriert sind. Er konstatiert, dass die Aufmerksamkeit vieler Maler, einschließlich Joža Uprka, auf die eigene Region jener breiten regionalistischen Bewegung entsprang, die bereits seit dem 19. Jahrhundert durch Europa ging und eine lebendiges Echo auch in Böhmen und Mähren insbesondere im literarischen Schaffen fand. In Uprkas Werk erreicht sie ihren schöpferischen Zenit im Gemälde *Fronleichnam in Hroznová Lhota* in einer Szene, die das Segment des Kinderumzugs an diesem Feiertag erfasst, malerisch dargestellt schon beinahe im Geist der Ästhetik des französischen Impressionismus.

In Zusammenhang mit der Bewegung Neu-Dachau vergleicht der Verfasser des Artikels das malerische Schaffen des Hauptvertreters der Dachauer Kolonie Adolf Hölzel, der ebenfalls aus Mähren stammte, mit Uprkas Schaffen und beschreibt die anfangs ähnlichen künstlerischen Positionen beider Maler und ihre späteren künstlerischen Wege, die in völlig entgegengesetzte Richtungen führten. Zum Abschluss des Textes erinnert er an die *Vereinigung bildender Künstler Mährens*, deren Hauptpersönlichkeit Uprka war und die eng mit der Region Mähren verknüpft war, und erwähnt auch seine anfangs positive Rolle in der bildenden Kultur dieses Gebiets sowie seine späteren retrograden Positionen in unserer bildenden Kunst. Der Beitrag schließt mit der Feststellung, dass *„Uprkas figurales malerisches Werk in Eigentümlichkeit, künstlerischer Qualität und kulturellem Beitrag für die tschechische Kunst im ausgehenden 19. Jahrhundert ein dauerhafter Wert als Pendant des Landschaftsschaffens der Schüler von Julius Mařák bleibt, von denen einige einen schöpferischen Beitrag auch im bildenden Kunstgeschehen Südmährens brachten.“*